


6-1998

Alrededor del teatro de Vicente Huidobro: Gilles de Raiz y las conexiones entre creacionismo y pirandellismo

Diana Almeida Guillán

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Almeida Guillán, Diana. (1998) "Alrededor del teatro de Vicente Huidobro: Gilles de Raiz y las conexiones entre creacionismo y pirandellismo," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 13-14, pp. 277-291.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

14

ALREDEDOR DEL TEATRO DE VICENTE HUIDOBRO: *GILLES DE RAIZ* Y LAS CONEXIONES ENTRE CREACIONISMO Y PIRANDELLISMO

Diana ALMEIDA GUILLÁN

Como cuestión previa cabe preguntarse por qué el teatro de Vicente Huidobro, al igual que su restante obra no poética, ha despertado tan escasa atención crítica. Una primera explicación radicaría en la marginalidad de los textos dramáticos dentro de la abundante y diversificada producción literaria del autor chileno, que comprende sobre todo poesía, pero también novelas, ensayos críticos, manifiestos y hasta un guión cinematográfico. Aunque existen testimonios tanto de una temprana vinculación de Huidobro con la escritura teatral y el mundo de la escena, como de la existencia de textos dramáticos lamentablemente perdidos,¹ sus *Obras completas* sólo recogen dos piezas: *Gilles de Raiz*, redactada en francés entre 1925 y 1926, publicada en 1932 y estrenada al año siguiente en el parisino Théâtre de l'Oeuvre; y *En la luna*, que a pesar de haberse publicado en 1934, no sería representada hasta 1965 en Santiago de Chile.

Este citado desinterés crítico se asocia a una insuficiencia de estudios que analicen las relaciones entre la dramaturgia latente en dichas piezas y la poética huidobriana del creacionismo,² hecho que ha repercutido negativamente sobre todo en el caso de *Gilles de Raiz*, que en algún momento ha llegado a percibirse como escasamente innovadora y ajena al programa de renovación poética vanguardista del autor. A esto se añade el problema de que Huidobro no elaboró una teoría explícita sobre su concepción del género teatral, constituyendo la poesía el núcleo exclusivo de las reflexiones teóricas recogidas en sus *Manifestes* (1925). La única referencia del autor al teatro de su época aparece en un breve fragmento de *Vientos contrarios* (1926), en donde, tras declarar

¹ Vid. René de Costa, *Vicente Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984. Especialmente las páginas 153–160 del capítulo VI, “Política (y teatro)”.

² Entre algunas excepciones puntuales destacaremos el artículo de Lidia Neghme Echeverría, “O ‘Creacionismo’ de Vicente Huidobro”, *Pirâmide*, 1, 1981.

abiertamente su desprecio por el teatro de boulevard parisino, reclama una modificación del panorama escénico contemporáneo que considera orientado según el gusto mediocre del público burgués. Lo esencial de su reivindicación se resume en la siguiente cita:

Lo que necesitamos es un verdadero teatro, un teatro teatral, completamente teatro, pero con palabras un poco menos estúpidas, sin nada de eso que llaman *trozos de vida* (esto no tiene nada que ver con el arte), con un poco más de lirismo, de inhabitual.³

De las anteriores palabras sólo puede inferirse que para Huidobro era imprescindible que la escena se teatralizase, asumiendo un carácter antirrealista de signo paralelo a la revolución antimimética que constituye el punto de partida de su poética creacionista. Esta reacción contra el realismo teatral parece hacerse extensiva a su idea de la interpretación actuarial, como se deduce de uno de los aforismos incluidos en la obra antes mencionada: “Era tan mal actor, que lloraba de veras”.⁴

Un segundo problema se refiere a la muy desigual consideración que han merecido las dos piezas dramáticas de Huidobro. De *En la luna* se ha destacado la aplicación de técnicas teatrales innovadoras, ligada a las huellas de diversos movimientos de vanguardia (cubismo, dadá, surrealismo), un peculiar uso del lenguaje que anticiparía las corrientes del absurdo y la creación de una modalidad personal del teatro dentro del teatro, heredera de la línea iniciada por Pirandello.⁵ En *Gilles de Raiz*, en cambio, se han visto adherencias del drama simbolista y, de manera paradójica, se ha vinculado al teatro surrealista por la relación de su contenido con el erotismo sádico.⁶ Dado que la adscripción de *En la luna* a una corriente latinoamericana inspirada en el teatro dentro del teatro de Pirandello ha llegado a ser un hecho asumido por la crítica, parece legítimo preguntarse si en *Gilles de Raiz* existen también rastros de esta tendencia. Adolfo de Nordenflych responde parcialmente a esta cuestión en un artículo de 1993 en el que describe los procedimientos metadramáticos comunes en ambos textos,

³ Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 259.

⁴ Op. cit., p. 277.

⁵ Vid. M^a de la Luz Hurtado, “Modernismo teatral: entre la ironía y la fe” en *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*, Irvine, GESTOS y Universidad Católica de Chile, 1997; Erminio Neglia, “El vanguardismo teatral de Huidobro en una de sus incursiones escénicas”, *Revista Iberoamericana*, 106–107, vol. XLV, 1979; Lidia Negme Echeverría, “El creacionismo político de Huidobro en *En la luna*”, *Latin American Theatre Review*, 18/1, 1984; Vicky Unruh, “Language and Performance in Vicente Huidobro’s *En la luna*”, *Romance Quarterly*, 2, vol. 35, 1989.

⁶ Vid. Henri Béhar, “Vicente Huidobro y la cara del mal”, en *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral editores, 1971. Esta opinión se ha convertido en un tópico reproducido de manera acrítica por diversos autores.

aunque no los enlaza explícitamente con el pirandellismo.⁷ Por nuestra parte pretendemos estudiar las relaciones de pensamiento entre Huidobro y Pirandello partiendo de la teoría del creacionismo. El objetivo no consiste en determinar una influencia, sino más bien en confirmar una proximidad ideológica entre ambos autores que hunde sus raíces en el contexto global del pensamiento de principios del siglo XX en lo relativo a las crisis del lenguaje, el realismo y la personalidad. Nuestra argumentación constará de una primera parte teórica en la que revisaremos la poética creacionista para rastrear en ella las nociones de realidad, ficción y representación, hasta llegar a un punto que nos permita plantear unos nexos elementales con el pensamiento pirandelliano. En una segunda parte examinaremos la plasmación de estas ideas afines a las del dramaturgo italiano en el texto de *Gilles de Raiz*.

Como se constata desde la lectura de los primeros manifiestos de Huidobro, la teoría creacionista deriva de un rechazo radical del realismo basado en una concepción tradicional de la mimesis. La propuesta de Huidobro radica en sustituir la antigua *mimesis* por una *poïesis*, renunciando a la imitación especular del mundo a favor de lo que el poeta describe como creación de “realidades propias” que remiten al mundo interior del poeta. Esa facultad poética de engendrar nuevas realidades emanadas de un mundo subjetivo nace de la decisiva asimilación de una problemática lingüística concreta. En la conferencia “La poesía” (1921), se recoge una afirmación crucial a este respecto:

El poeta representa el drama angustioso que se realiza entre el mundo y el cerebro humano, entre el mundo y su representación. El que no haya sentido el drama que se juega entre la cosa y la palabra, no podrá entenderme.⁸

Con estas palabras, Huidobro socava los cimientos de la concepción tradicional del lenguaje en que se basaba la teoría mimética, justificada en una confianza sobre la identidad entre lenguaje y realidad objetiva. Para el poeta creacionista, la auténtica realidad es inaccesible a la mente humana por lo que el lenguaje común, no poético, resulta un instrumento ineficaz para representar el mundo. “El lector corriente – dice Huidobro – no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá de la vista humana, un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario”.⁹

Al postular la existencia de capas profundas de la realidad que no pueden ser percibidas a través de los sentidos o el intelecto, ni reflejadas por el lenguaje cotidiano, Huidobro se muestra deudor de la noción romántico-simbolista de la representación. Dentro de esta misma línea se encuadraría su distinción entre una “significación

⁷ Adolfo de Nordenflych, “Prácticas metadramáticas en el teatro de Huidobro”, *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios*, 12, diciembre 1993.

⁸ Op. cit., p. 127.

⁹ Op. cit. pp., 126–127.

gramatical”, correspondiente al “lenguaje objetivo”, cuya función sería la de “nombrar las cosas del mundo sin sacarlas de su calidad de inventario” y una “significación mágica”, propia del uso poético, en la que el lenguaje se desprende de “su representación estricta para adquirir otra más profunda”. En el creacionismo, la cualidad referencial o denotativa del lenguaje poético no está orientada hacia la realidad externa, como sucede con la mimesis, sino que se desplaza al mundo subjetivo del artista. En coherencia con este principio teórico, Huidobro invalida los criterios de verosimilitud y verdad en el arte. Así, insistirá en la necesidad de distinguir entre una “verdad de la vida” y una “verdad del arte”, siendo la segunda producida por el poeta y autónoma con respecto a la primera. En este sentido resultan significativas afirmaciones suyas como “el arte sólo busca la verdad interior” o, siguiendo a Scheleiermacher, “el arte y la poesía sólo expresan la verdad de la conciencia singular”.¹⁰

La anterior digresión sobre la poética de Huidobro es pertinente con respecto a su relación con las ideas de Pirandello porque el abismo que abre la teoría creacionista entre realidad objetiva por un lado y conciencia individual y lenguaje por otro, revela un trasfondo idealista en el pensamiento del autor chileno de efectos perniciosos fuera del ámbito de lo poético. Y dos de las más esenciales de estas consecuencias – nos referimos a la imposibilidad de conocer la realidad como tal y, derivada de la anterior, el relativismo de toda verdad – también se encuentran en la base del llamado pirandellismo.

En el manifiesto “El creacionismo” (1925), el poeta advierte algo de capital importancia en el contexto de esta problemática. Refiriéndose a lo que describe como naturaleza dual del ser humano dice lo siguiente:

Poseemos vías centrípetas, vías que nos traen como antenas los hechos que ocurren a nuestros alrededores (audición, visión, sensibilidad general) y poseemos vías centrífugas, que semejan aparatos de emisiones y nos sirven para emitir nuestras ondas, para proyectar el mundo subjetivo en el mundo objetivo (escritura, palabra, movimiento).¹¹

Esta capacidad potencial de proyectar nuestra subjetividad sobre la realidad a través de un discurso, asociada a nuestra percepción imperfecta del mundo, desemboca en dos vertientes dentro de la poética huidobriana, una negativa y otra positiva. Durante el uso cotidiano y “gramatical” del lenguaje, ese poder de la palabra para crear realidades esencialmente subjetivas se manifiesta como el origen de la relatividad de la verdad, la facultad de mentir y, en general, la impracticabilidad de la comunicación. En sus manifiestos Huidobro no hace referencia a esa faceta alienante del lenguaje no literario que está latente en los presupuestos creacionistas, pero en cambio, la convierte

¹⁰ Op. cit., pp. 133–134.

¹¹ Op. cit., p. 169.

en el núcleo temático e ideológico de Gilles de Raiz y de su novela *Sátiro* o el poder de las palabras (1939). Por el contrario, en el terreno poético es lo que hace factible el proceso de composición creacionista descrito en “La creación pura” (1921), según el cual los elementos tomados de la realidad se seleccionan y se filtran a través del llamado “sistema” en el Yo del artista, regresando otra vez al mundo objetivo reorganizados por la “técnica” bajo la forma del hecho inédito creado que es el poema. El carácter de “realidad” del poema al que alude Huidobro en sus manifiestos en principio sólo tiene sentido dentro de un plano estético, no objetivo, porque la verdad del poema no es una verdad de la vida sino del arte.

Sin embargo, llevando a su conclusión lógica estos planteamientos, podríamos inferir que la verdad del arte es ontológica e incluso moralmente superior a la de la vida porque la primera es autárquica y, por tanto, se justifica en sí misma sin necesidad de cotejo con lo real. Esta idea aparece explícita en boca de Bernardo Saguén, protagonista de *Sátiro*. El personaje llega a negar la veracidad de cualquier cosa excepto la poesía: “Todo es mentira, sólo la poesía es verdad. (...) La poesía es un *a priori* que se prueba por sí mismo”.¹² Como se deduce de esta cita y, en general, de la lectura del resto de la novela, la redacción de *Sátiro* coincide con el momento de mayor escepticismo de Huidobro sobre la posibilidad de acceder a la realidad a través del lenguaje no poético. En una visión terriblemente pesimista, la realidad termina por asumir el carácter ficticio que corresponde a la literatura, mientras que la poesía se constituye en paradigma único de lo real.

El nexo principal de la poética creacionista con el pirandellismo radica en la postura idealista que escinde el “mundo” del “cerebro humano” y en la conclusión de que las palabras no son imagen de una realidad objetiva, sino de los diferentes mundos subjetivos que cada ser humano lleva en sí, lo que conduce a promulgar la existencia de tantas verdades y realidades como potenciales sujetos enunciadore de un discurso. En *Seis personajes en busca de autor* (1921), Pirandello utiliza al personaje del padre como portavoz de esta rebelión contra el lenguaje:

Aquí reside todo el error, en las palabras. Cada uno de nosotros posee dentro de sí un mundo de objetos, su mundo, Pero, ¿cómo podemos entendernos si en las palabras que yo pronuncio encierro el sentido y el valor de las cosas tal como son dentro de mí, mientras que quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, que tienen en su mundo? Creemos entendernos, nunca nos entendemos.¹³

¹² *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1976, p. 468. Todas las citas posteriores de la obra proceden de esta edición por lo que las anotaremos tras el texto con el número de página entre paréntesis.

¹³ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 119.

El teatro de Pirandello se articula, en gran medida, sobre este drama del lenguaje y los malentendidos. Edgar Forti ha querido sintetizar la esencia de la obra del autor italiano describiéndola como un “proceso de difamación”,¹⁴ observación que resultaría también muy adecuada en caso de aplicarse a los dos textos de Huidobro que hemos mencionado. Como sucede con el Bernardo Saguén de *Sátiro* o con el protagonista de *Gilles de Raiz*, algunos personajes de Pirandello son víctimas del poder de una palabra que fija y determina la esencia de su identidad en una forma alienante que viene impuesta por los otros: así, en *El título* (1918), Roberto Chiarchiaro se convierte en prisionero de la palabra “gafe” al no poder librarse de esa máscara que le impone la superstición popular; también el protagonista de *Enrique IV* (1922) renuncia de manera voluntaria a su personalidad real representando el papel de ese personaje histórico para vengarse de la vida y de los demás, que a su vez le inmovilizan en esa situación con el calificativo de “loco”. De la misma manera, la personalidad de Bernardo Saguén terminará por verse absorbida por la palabra “sátiro” con que le increpa una desconocida y Gilles de Raiz no podrá evitar su trágica identificación con la figura legendaria de “Barba Azul”, las dos identidades que el cuerpo social atribuye respectivamente a cada uno de los personajes.

Este interés de Huidobro por las líneas de pensamiento señaladas explica porqué se decide a elaborar un drama basado en esta llamativa figura histórica. Gilles de Rais, Raiz o Retz, es un personaje poco conocido y su documentación biográfica es escasa. El Gilles histórico fue un noble bretón del siglo XV que luchó como lugarteniente de Juana de Arco en la Guerra de los Cien Años y que a los 33 llegó a ser mariscal de Francia. Tras la muerte de la Doncella se retiró a sus tierras para dedicarse a actividades oscuras y secretas, como la búsqueda de la piedra filosofal. En 1440 se le ejecuta en la hoguera, acusado de practicar el satanismo y de haber asesinado a centenares de niños, no sólo por exigencias del culto al diablo, sino también por su supuesta condición de pederasta. No es necesario decir que la veracidad de estas acusaciones es aún hoy una incógnita. En el primer cuarto de siglo, la transformación de Gilles de Rais en personaje literario empezaba a hacer de él una especie de poliedro de múltiples caras. Autores de la talla de Stendhal, Huysmans, Anatole France o Bernard Shaw, por citar sólo los que son referentes indudables de la pieza de Huidobro, habían escrito sobre esta figura, volcando en ella su ideología e inquietudes personales. Al mismo tiempo se había producido desde el siglo XIX una corriente de rehabilitación histórica, que culminó en 1921 con las tesis del historiador Fernand Fleuret, conocido por el seudónimo de Dr. Ludovico Hernández. A esto hay que añadir la asociación tradicional de Gilles de Rais con la leyenda de Barba Azul, recogida en el famoso cuento infantil de Perrault. Es evidente que el gran número de interpretaciones contradictorias que se habían dado sobre esta figura a principios del siglo lo convertían en un personaje potencialmente perfecto para ilustrar cualquier tipo de tesis sobre las interrelaciones entre realidad y ficción.

¹⁴ Citado por Juan Guerrero Zamora en *Historia del teatro contemporáneo*, t. II, Barcelona, Juan Flors– Editor, 1961, p. 172.

Un primer aspecto del texto dramático de *Gilles de Raiz* afín al marco de pensamiento que hemos descrito, es la búsqueda deliberada de la ambigüedad en la definición y caracterización del protagonista, imprecisión que, como veremos, se vincula con las nociones pirandellianas de la relatividad de la verdad y de la dialéctica entre el ser y el parecer. Esto resulta muy evidente, por ejemplo, en el primer acto. Como en muchas obras de Pirandello, dicha ambigüedad se consigue mediante un peculiar manejo del diálogo dramático, del que destacan dos procedimientos. Por un lado, se consigue que la información del espectador sobre la historia esté limitada a la perspectiva parcial y contradictoria de los personajes. Por otro, se manipulan las preinformaciones del lector o espectador sobre la figura de Gilles con el objeto de producir una oscilación entre una identificación positiva o negativa de este personaje con la leyenda negra que se le asocia y, en concreto, con la figura de Barba Azul.

El texto se abre con un diálogo entre los personajes de Morigandais y Blanchet, servidores de Gilles de Rais, que esperan a su señor en las cercanías del castillo de Machecoul para llevar a cabo un pacto con el diablo. En esta primera escena sólo nos interesa destacar que se suministran dos datos importantes desde el punto de vista del contenido mítico asociado al protagonista en esta obra. De un lado, se incide en su dimensión fáustica, ya que los personajes describen a Gilles como un ser de naturaleza superior, “ávido” e “insaciable”, en perpetua búsqueda de algo que aún no se descubre al espectador. De otro, se hace referencia a su enorme capacidad de seducción para las mujeres, que lo vincularía al mito de Don Juan. Este atributo insólito en todas las demás versiones literarias del asunto constituye un elemento desmitificador en la caracterización del personaje, al invertir las expectativas iniciales del público y aportar un primer indicio de que el Gilles de Huidobro pretende subvertir los discursos previos que sobre él se han hecho.

En las tres secuencias siguientes aparecen sucesivamente nuevos personajes que añaden trazos caracterizadores del protagonista todavía ausente de escena. A lo largo de todo el texto de Huidobro, el personaje de Gilles no se definirá por sus acciones sino a través de los discursos, a veces contrapuestos entre sí, del resto de los personajes y del suyo propio. En el teatro de Pirandello sucede algo muy similar: los personajes carecen de esencia, es decir, no son psicológicos *a priori* como en el teatro clásico, y no existen más que por y en el discurso de otro o por su propio discurso.

La primera de las tres escenas consiste en un diálogo entre dos personajes de nombre genérico, “la Madre” y “la Hija”, en el que destaca, como en las posteriores, el predominio de la antítesis y la hipérbole en el dibujo del protagonista. La peculiaridad de este diálogo consiste en que gran parte de él sigue un esquema de réplicas alternas para cada personaje, emparejadas por una estructura paralelística en la que sólo varía un elemento nominal o verbal. Los elementos variables de estas réplicas configuran dos isotopías contrapuestas relativas al “sadismo” y al “erotismo”. La primera responde al terror que siente “la Madre” ante la proximidad del castillo de Machecoul

y de su dueño, Gilles, implícitamente identificado con Barba azul, el asesino de mujeres, un “ogro” o un “brujo cruel”, en palabras de este personaje; la segunda isotopía refleja la pasión amorosa que esa misma figura despierta en “la Hija”. Dentro de este sistema de antítesis “muerte” se opone a “vida”, “dolor” a “amor”, “horrible” y “pérfido” a “bello” y “fuerte” y “filtro” – como metáfora de la mirada de Gilles – a “veneno” (p. 583).

El recurso de la antítesis es aún más efectivo en la siguiente escena, que comienza con la entrada de “la Mujer”, una antigua amante del mariscal que ha sido expulsada del castillo. La introducción de este personaje es interesante porque su discurso incrementa el relativismo de las dos versiones anteriores sobre el personaje de Gilles. En este caso Huidobro mantiene la ambigüedad aprovechando los recursos del registro poético. La ambivalencia semántica se mantiene en frases referidas al protagonista como “es un monstruo. Lo amo”, “es más que hermoso, es triste hasta el horror” o “¡Oh, gran señor! Tú eres la vida y la muerte, el absoluto más allá de lo absoluto; tú eres la angustia de lo inaccesible, tú, señor, vestido de poemas y de estrellas de encomios, los labios hinchados de delicias y rodeado de una aureola de crímenes en flor...” (p. 584). La intención de Huidobro de potenciar el relativismo y manipular las expectativas del público resulta aún más patente porque la identificación del personaje principal queda sujeta a un equívoco deliberado cuando “la Hija” pregunta a “la Mujer” si es cierto que el barón asesina a las mujeres que le aman y ésta le contesta: “Sí, las mata, pero continúan viviendo” (p. 586). El absurdo de esta respuesta es coherente con la aparente demencia del personaje y con la línea general de un discurso cuya indeterminación semántica es la propia de todo texto poético.

El desarrollo completo de estas tres escenas no permite al espectador objetivar ninguno de los diferentes puntos de vista que se dan sobre el personaje ausente ya que toda la información de que dispone se filtra a través de la palabra – y esto es significativo dentro de la poética creacionista – de unos personajes que se contradicen entre sí. Así por ejemplo, cuando “la Madre” cree ver marcas de heridas en el cuerpo de “la Mujer” esta le responde: “No son cicatrices, son labios...” (p. 587).

En la tercera escena se incorpora un cuarto personaje, “la Bruja”. Esta servidora de Gilles de Rais, insiste a lo largo de su intervención en el mágico poder de atracción de su señor hacia las mujeres y, a instancias de “la Hija”, añade una nueva definición del personaje: “Es el Alquimista, es el Astrólogo, es el Encantador, es el Brujo” (p. 587). En este punto empieza a afianzarse la dimensión fáustica del protagonista que simplemente se sugería en la primera escena y que Huidobro modifica, con un sesgo romántico, haciendo que el propósito del pacto sea el de conseguir, además de oro, ciencia y riquezas, el amor absoluto. Sin embargo, la intervención de “la Bruja” no aclara nada sobre las condiciones que implica el pacto satánico, imposible de ejecutar según la leyenda sin la ofrenda previa de niños asesinados. En una escena posterior, este mismo personaje hace referencia a una figura real, Perrine Martin, una anciana que durante el proceso a Rais fue acusada de haberle proporcionado las jóvenes

víctimas de sus crímenes y que aparece descrita en la novela *À Rebours* de Huysmans. En el texto de Huidobro, “la Bruja” dice a Gilles: “Me habéis dicho, señor, que os busque una proveedora. Envié a Perrine al castillo; es activa, suelta de lengua y emplea palabras de abeja. Donceles y doncellas se prenderán a sus redes de miel” (p. 589). Sin embargo, ni en el resto del diálogo ni de la obra se explica de manera clara para qué utiliza Gilles a estos jóvenes, por lo que esta nueva alusión a la leyenda negra del personaje no resulta menos imprecisa que las anteriores.

Sintetizando lo dicho, los diálogos de estas tres escenas ilustran la noción de relatividad de la verdad, a través de un procedimiento dramático cuyo paradigma se localizaría en *Así es (si así os parece)* de Pirandello. La originalidad de Huidobro consiste en haber incidido en este efecto valiéndose de la plurisignificación del lenguaje poético, lo que resulta coherente con su planteamiento global sobre la dramaturgia. Sin embargo, en la pieza de Huidobro este relativismo inicial queda provisionalmente anulado en las dos últimas escenas del primer acto, al descubrirse de manera objetiva que la identificación del protagonista con Barba Azul es falsa, aunque la ambigüedad inicial que rodea la identidad del personaje se restaura en el tercer y cuarto actos. En la penúltima escena se transforma la situación dramática de partida. Gilles ha conseguido efectuar su pacto con el diablo e inmediatamente después cumple sus ansias de amor absoluto al encontrarse con el personaje de la Hija y reconocer en ella su alma gemela. Al verle, la Hija olvida su nombre real y toma significativamente el de “Gila”, versión femenina del de Gilles. En un diálogo entre ambos, Gila pregunta al protagonista que ha hecho de la barba azul que siempre se le atribuye y él contesta: “No cuelga de mis labios, cuelga de los labios del populacho” (p. 602).

La falsedad de la leyenda forjada alrededor del personaje se objetiva escénicamente en la secuencia final. En ella, los dos enamorados se ocultan con el fin de sorprender la conversación de tres campesinos que observan el castillo de Machecoul y aseguran ver a Barba Azul partiendo hacia un aquelarre a lomos de un macho cabrío. La repentina entrada en escena de Morigandais, que expulsa a los campesinos, pone fin a esta especie de ilusión colectiva. Pero Gilles detiene a su servidor con una réplica muy significativa con la que se cierra el acto: “Cálmate, Morigandais, déjalos hablar. Para la leyenda eso es bueno” (p. 604).

Como hemos mencionado con anterioridad, en el teatro de Pirandello son corrientes los personajes que terminan por asumir voluntariamente una personalidad falsa que los demás les atribuyen desde fuera, aunque sus motivaciones son distintas. En el caso de la obra de Huidobro, estas palabras finales del protagonista hay que interpretarlas dentro del contexto del creacionismo: sólo así resulta comprensible el deseo del personaje de sobreponer la realidad legendaria – que es en definitiva una “verdad del arte” – a su realidad vital, aún a costa de la pérdida de su propia identidad a favor de una máscara impuesta por los otros, la de Barba Azul. La aceptación deliberada de este papel será el error – o, si se prefiere expresarlo en términos clásicos,

la *hamartia* – que acabe por desencadenar la tragedia, con tintes netamente pirandellianos, del ser y el parecer: la imposibilidad de ser otra cosa que Barba Azul porque eso es lo que Gilles parece.

Las similitudes con el pirandellismo en este primer acto no se limitan a las cuestiones y secuencias ya comentadas. En una de las escenas intermedias de esta macrounidad, concretamente la séptima, se recoge una explicación del mito de Juana de Arco que guarda una curiosa semejanza con el concepto del personaje autónomo. La escena a la que nos referimos es la segunda de las tres que integran la macrosecuencia del pacto satánico. Se corresponde a un diálogo entre Lucifer y Gilles que contiene unas interpolaciones narrativas en las que este último cuenta la historia de la Doncella. Animado por el diablo, Gilles confiesa que Juana de Arco no fue más que una ficción que él mismo creó durante la guerra por exigencias estratégicas, racionalización del mito que remite a la interpretación análoga de Anatole France en su *Vida de Juana de Arco*. A medida que avanza el relato de Gilles se manifiesta la jerarquía creacionista entre verdad poética y verdad de la vida porque la leyenda creada – en palabras del personaje el “ideal” sobrenatural – se impone finalmente a la realidad. La joven campesina elegida por Gilles y sus compañeros para representar el papel de Juana de Arco asimila hasta tal punto esa personalidad ficticia, engendrada por la palabra, que termina por olvidar quién era antes. Como en el caso del personaje de Gilles, convertirse en la realidad poética del mito conlleva renunciar al auténtico yo. En el diálogo entre Gilles y el diablo se hace referencia casi de manera explícita a la relación de esta historia con la noción de personaje autónomo:

Lucifer. – Llegó el momento en que la criatura sobrepasó a sus creadores. Sucede muy a menudo.

Gilles. – Habría sido imposible manejarla. Ordenaba y raramente aceptaba discutir. Por otra parte, lo hacía bien. Se le había desarrollado tal convicción, tal fe en sí misma, que casi nunca se engañaba, y sólo ella era capaz de comunicar a las tropas el fuego necesario y esa especie de delirio que la había invadido. [pp. 594–595]

Esta explicación de la historia de Juana de Arco recuerda la definición de autonomía del personaje que ofrece en *El humorismo*:

(...) cuando un poeta consigue de verdad dar vida a una criatura suya, ésta vive independientemente de su autor, hasta el punto de que podemos imaginarla en otras situaciones en las que el autor no pensó colocarla, y verla actuar de acuerdo con las leyes íntimas de su propia vida, leyes que ni el autor hubiera podido violar (...).¹⁵

¹⁵ Luigi Pirandello, *Ensayos*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 130.

En la tercera escena del segundo acto, desarrollado en el castillo de Machecoul, se retoma la historia de este nuevo personaje, esta vez asociada a los temas de la relatividad de la verdad y el conflicto entre el ser y el parecer. La secuencia comienza con la entrada abrupta de una mujer que asegura ser Juana de Arco y solicita hablar con Gilles. Morigandais intenta impedirle el paso porque la Doncella acababa de ser quemada en Ruán y, a pesar de que tiene un increíble parecido físico con ella, la considera una impostora. Este motivo del doble de Juana de Arco es de raíz intertextual y aparece en bastantes versiones del mito de la Doncella, por ejemplo, en el poema homónimo de Voltaire. El nuevo personaje en escena explica cómo fue sustituida en la hoguera por otra mujer que se le parecía como una hermana gemela, Jeanne des Armoises. Para poder sobrevivir, se vio obligada a adoptar el nombre de su salvadora porque, al dar el suyo, los campesinos pensaban que se trataba de un fantasma y le negaban comida y alojamiento. Juana pide ayuda a Gilles para que confirme públicamente su historia, con el fin de terminar su misión sagrada de liberar a Francia.

En la siguiente escena Gilles se queda a solas con la mujer y comprueba personalmente que no es una impostora gracias a una marca de nacimiento. De forma parecida al *Laudisi* de *Así es (si así os parece)*, en esta secuencia el personaje de Gilles se hace portavoz de las ideas del autor, desarrollando a lo largo de su discurso un tema que también es crucial para Pirandello: el triunfo inevitable de la ficción sobre la realidad, ligado al relativismo. Gilles convence a Juana de que adopte definitivamente la identidad falsa para mantener íntegro el mito heroico de Juana de Arco y cumplir por esta vía indirecta su misión libertadora. Como se desprende de las palabras de este personaje, no merece la pena esforzarse en demostrar la verdad de este caso, porque, cuando ésta no puede comprobarse de manera objetiva, equivale a una mentira. Al insistir Juana en la autenticidad de su versión, Gilles le responde: “Tú eres la que quemaron, Juana, porque tú eres la que querían quemar, porque están seguros de haberte quemado y toda Francia lo cree así. Tú has sido quemada”. (p. 612) Gilles sostiene que la mentira será más beneficiosa para la redención del país porque, como dice a Juana, si se descubriese la verdad “sólo te serviría para sembrar la confusión y arrebatarles a tu vida y a tu muerte todo prestigio de milagro” (p.611). Curiosamente, Pirandello expresó algo parecido en sus ensayos al afirmar que “debe considerarse más ventajosa la mentira que la veracidad, por cuanto aquella es capaz de unir donde esta divide”.¹⁶ La única salida del personaje de Juana ante esta situación es aceptar la realidad del mito, renunciando a su identidad como Juana de Arco que también es irónicamente ficticia, como sabe el espectador. Al comenzar la quinta escena el público posee un grado de información completo sobre la historia de Juana. El sentido de las dos secuencias anteriores se condensa en una réplica de Gilles dirigida a sus servidores: “¿Creéis que en el mundo se ha sabido alguna vez la auténtica verdad de alguna cosa?” (p. 614).

¹⁶ Op. cit., p. 189.

En la escena final del segundo acto es donde se desencadena la casualidad trágica que conducirá al protagonista al desastre. La secuencia consiste en un diálogo entre Gilles y Gila en el que se utiliza de nuevo la intertextualidad para jugar con las expectativas del público. Esta vez se alude al cuento de Perrault a través del discurso de Gila, que dice haber dado con la llave de la torre clausurada, como sucede con la esposa de Barba Azul en la narración infantil. Pero, a diferencia de ésta, no encontrará en ella a las siete esposas asesinadas, tan sólo oirá las voces de unas mujeres que lamentan haber sido abandonadas por su señor. La expectativa inmediata que crea la proyección del argumento del cuento es la de la muerte de Gila a manos del protagonista, aunque la resolución de Huidobro es algo menos simple. En efecto, al comienzo del acto siguiente sabremos que Gila ha desaparecido durante un paseo en el bosque y en misteriosas circunstancias. Tanto en esta escena como en otras posteriores se ofrecen al espectador indicios suficientes de que los culpables son Perrine y Blanchet, sospecha que se confirma en el acto final. Pero, la coincidencia fatal con la leyenda hace que Gilles, como un personaje pirandelliano, termine atrapado por la identidad ficticia con que los demás quieren fijar su esencia y que se le impone a través de la palabra.

En el tercer acto Gilles ya ha asumido la máscara de Barba Azul y la destrucción de su identidad real se metaforiza en el motivo de la locura, uno de los temas característicos de Pirandello. La acción tiene lugar en una sala del castillo y justo un año después de la desaparición de Gila, que ha sumido al protagonista en la desesperanza más absoluta. Las tres escenas iniciales, consistentes en diálogos entre algunos de los servidores y amantes de Gilles, tienen la función de informar al público de que, tras perder a su mujer, el personaje ha perdido la razón y ha caído en “los vicios más desenfundados” sin que nada pueda ya satisfacerlo. No se especifica en ningún momento cuál es la naturaleza de esos vicios, pero el personaje de Poitou observa en una de sus réplicas que las orgías del mariscal “son muy extrañas, son orgías de dolor” (p. 618). Se está insinuando de nuevo el tema del sadismo.

En relación con este asunto, la escena más interesante del acto es la cuarta, que comienza con la entrada en el escenario de Gilles llevando en brazos el cadáver de un paje. La acotación inicial es muy precisa en cuanto a la impresión que debe producir el actor con su interpretación gestual: “Avanza deshecho, loco, los ojos extraviados y como presa del delirio” (p. 618). Las posteriores intervenciones del personaje parecen apuntar que él mismo ha matado al niño. En el transcurso de esta escena repetirá por dos veces una frase que parece confirmarlo por completo: “Raza maldita, no habéis inventado nada para mí, nada, ni aún el crimen” (pp. 618 y 619). Sin embargo, como el hecho ha sucedido fuera de escena, la autoría del asesinato queda envuelta en una ambigüedad deliberada. En este sentido debemos señalar que en la pieza de Huidobro las referencias a los crímenes sádicos o a la homosexualidad de Gilles nunca trascienden los límites del discurso de los personajes. Como piensan Marie-Claire Zimmermann o Mónica Zapata, el hecho de que el asesinato no tenga lugar en el

escenario puede estar relacionado con la transposición teatral de la historia, que podría implicar la necesidad de purgar el argumento de elementos impensables sobre las tablas como serían las muertes de niños.¹⁷ Por nuestra parte creemos que existen razones más profundas: de hecho, Huidobro no parece demasiado preocupado por la cuestión del decoro dramático cuando en la acotación de una secuencia posterior propone que se utilice como altar de una misa negra el cuerpo de una actriz desnuda. En cambio, al darse en este acto y en el siguiente indicios contradictorios sobre si Gilles ha llegado a cumplir por completo su leyenda negra, se mantendrá hasta el final una apertura en relación con el sentido de la obra y la identidad del personaje, como sucede en algunos dramas de Pirandello.

La función de las escenas posteriores será la de incidir en esta ambigüedad constatando la demencia del personaje de Gilles. Por ejemplo, en la escena quinta, el protagonista asegura que ve a su alrededor a las víctimas de sus asesinatos. Desde ese momento el discurso del personaje recoge una extensa enumeración de sus supuestos crímenes, en un registro lírico, que aún siendo muy explícita debe interpretarse como una forma de delirio. Esto se confirma más claramente en la escena décima, en el que la locura de Gilles se objetiva por el procedimiento expresionista de representar en escena una de estas alucinaciones. Gilles cree ser el sol y estar rodeado por siete princesas que aparecen físicamente en el escenario y tienen parlamentos bastante extensos, pero que el resto de los personajes no pueden ver por tratarse de una ilusión. Las princesas son personajes alegóricos que evocan a las siete mujeres legendarias de Barba Azul, lo que no deja de ser revelador al situar dentro de un contexto onírico un elemento relacionado con la identificación del protagonista con el personaje del cuento.

Del resto de las secuencias del acto sólo destacaremos el papel de la escena octava, la de la misa negra, que Adolfo de Nordenflycht ha considerado como parte de los procedimientos metadramáticos de la pieza por constituir una “ceremonia dentro del drama”. El crítico afirma algo que nos parece importante reseñar: “La descomposición de la ceremonia orgiástica se percibe en cuanto nos percatamos de que ella es realizada por Gilles como una actuación de sí mismo, imitando el papel que la leyenda le asignará (Barba Azul)”.¹⁸ La asociación del tema de la locura al de la actuación trae a la memoria al protagonista del *Enrique IV* de Pirandello, condenado primero por la locura a ser prisionero de una ficción y, una vez cuerdo, a seguir representando el papel de loco por no poder ser otra cosa a los ojos de los que le rodean.

El cuarto y último acto, que escenifica el proceso de Nantes, es uno de los aspectos más originales del *Gilles de Raiz* de Huidobro. Esta es la única versión literaria de esta

¹⁷ Cfr., Marie-Claire Zimmermann, prólogo a la edición francesa de *Gilles de Raiz*, s.l., Librairie José Corti, 1988, p. 11; Mónica Zapata, “Gilles de Raiz, par Vicente Huidobro” en *Le Théâtre Latino-Américain. Tradition et innovation*, Publications de l’Université de Provence, 1991, p. 54–55.

¹⁸ Adolfo de Nordenflycht, op. cit., p. 72.

historia, al menos de las que tenemos noticia, en la que se niega el dato histórico del arrepentimiento de Rais ante los jueces, lo que resulta acorde con el perfil nitszcheano con que se dota al personaje a lo largo de la obra. El acto se estructura en diez escenas correspondientes a las declaraciones del acusado y los diversos testigos. Como en el primer acto, nos encontramos de nuevo con una ilustración, a la manera pirandelliana, de la relatividad de la verdad porque cada personaje ofrece una versión diferente de los hechos sin que pueda certificarse la autenticidad de ninguna, al no existir pruebas reales de los crímenes de Gilles. El propio protagonista no niega ni admite las acusaciones de los jueces porque desde el principio no reconoce la competencia del tribunal para juzgarle. Y en varias escenas manifestará su voluntad de seguir fomentando su identificación popular con la leyenda, aunque eso implique la condena a muerte. La ambigüedad se mantiene a lo largo de todo el acto por el contenido contradictorio de las respuestas de Gilles a los jueces. Tampoco sirven para deshacer el equívoco ni las declaraciones de las amantes que niegan haber sido torturadas por él ni las de los amigos y servidores, que aunque en algún caso reconocen que se cometían crímenes en el castillo de Machecoul se los atribuyen a otras personas, nunca abiertamente al protagonista. Pero finalmente, la ficción termina por imponerse y Gilles es considerado culpable y condenado. La esencia del acto y de la pieza en general podría resumirse con la siguiente réplica del protagonista: “El día en que alguien sepa la verdad sobre Gilles de Raiz, que venga a decirla. Gilles de Raiz lo espera con ansiedad” (p. 630).

El epílogo de la pieza se desarrolla en un escenario que representa visualmente dos niveles ficcionales. Por un lado, al fondo de la escena hay una gran pantalla en la que se proyectan las imágenes de dos personajes del texto, Gila y Gilles, este último en una postura estática que imita una estatua y con una barba azul. Por otro irán entrando sucesivamente los personajes que la acotación describe como de “carne y hueso”: las siete “princesas planetarias” del acto tercero, personajes relacionados con Gilles como Sade, la marquesa de Brinvilliers o Don Juan y algunos de los escritores que han tratado su historia: Anatole France, Bernard Shaw, Huysmans y, en un giro pirandelliano, el propio Huidobro. A partir de aquí la escena se convierte en una zona de debate sobre la “realidad” de Gilles de Rais que no deja de recordar los *Seis personajes en busca de autor*, como han apuntado Mónica Zapata y Lidia Neghme Echeverría.¹⁹ En efecto, el epílogo de Huidobro parece basado en una intención similar a la que animó al dramaturgo italiano a concebir su pieza: en el prólogo de los *Seis personajes* Pirandello dice que se ha propuesto convertir el escenario en una imagen de la fantasía del autor durante el proceso de creación.²⁰ El carácter simbólico de la secuencia se hace explícito en una de las réplicas de Gilles, cuando identifica el

¹⁹ Mónica Zapata, op. cit., p. 62; Lidia Neghme, “El creacionismo político de Huidobro en *En la luna*”, *Latin American Theatre Review*, 18/1, 1984, p. 76.

²⁰ Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor. Cada cual a su manera. Esta noche se improvisa*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 96.

espacio escénico con el valle de Josafat, la “memoria de la Humanidad” para afirmar a continuación: “estamos discutiendo en la memoria y la imaginación de un hombre, dentro de la cabeza de un hombre” (p. 650).

El epílogo se desarrolla en forma de un debate de tonalidad cómica entre el personaje autónomo y los autores y figuras históricas: cada uno de los escritores pretende imponer su punto de vista particular sobre Gilles, mientras este los contradice a todos por igual. Paralelamente se destruyen o subvierten los mitos de Sade, Brinvilliers y Don Juan y el personaje autónomo rechaza su pretendida identificación con cualquiera de ellos.

Más allá de las conexiones superficiales de la secuencia con los *Seis personajes* de Pirandello, resulta evidente que Huidobro ha pretendido propiciar con ella un distanciamiento estético máximo del público frente a su particular versión del mito de Gilles de Rais. A este respecto, Lidia Neghme ha señalado que esta discusión entre los personajes en el cierre de la obra se acerca en alguna medida al “efecto V de Brecht, que desconfiaba de la obra acabada y le pedía a los espectadores sus impresiones”.²¹ La función del epílogo es doble y se adecua perfectamente a los principios creacionistas. Un primer efecto del juego escénico es poner de manifiesto la relatividad o virtualidad de toda interpretación posible del personaje dentro del terreno de la literatura. En coherencia con su poética explícita, Huidobro pretende que el espectador entienda que todas las versiones literarias sobre Gilles, incluyendo la suya, están limitadas al ámbito de las “verdades del arte”, frutos de la visión arbitraria de una “conciencia singular”. Por otra parte en el epílogo se pone de manifiesto la construcción intertextual de la pieza. Esta ya se advertía al lector en un epígrafe inicial que consta de tres palabras: literatura/ literatura/ archiliteratura. El reconocimiento por parte del público del carácter recursivo de la ficción creada por este procedimiento también restringe la propuesta de interpretación al nivel de las “realidades poéticas”.

A lo largo de toda la obra y en particular en el epílogo, Huidobro pretendió poner en evidencia que su versión personal de la figura de Rais se opone tanto a la gran tradición realista como a cualquier aproximación a la veracidad histórica. En este sentido, la consideración de esta pieza dentro del contexto del pirandellismo no sólo resulta necesaria para situarla dentro de una línea de modernización rupturista del teatro chileno, sino también para comprender el porqué de la elección de determinadas mediaciones intertextuales, además del sentido de algunas de las insólitas modificaciones del mito moderno de Gilles de Rais que se registran en el texto huidobriano.

²¹ Lidia Neghme, op. cit. p. 76.